

**С.В. КАРКИНА,**

*кандидат педагогических наук, доцент*

*Казанский федеральный университет*

## **ДИНАМИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕКЛАМАЦИОННЫХ ПРИЕМОВ В АНТИЧНЫХ ОПЕРНЫХ СЮЖЕТАХ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. АРНОНКУРА**

**Аннотация.** В статье рассмотрены примеры использования приемов музыкальной декламации в оперных постановках, выполненных под руководством австрийского дирижера Н. Арнонкура. В качестве материалов для исследования были взяты оперы К. Монтеверди и В. Моцарта на античные сюжеты, поставленные в разные периоды, начиная с последней четверти XX в. до настоящего времени. В процессе изучения были выявлены тенденции усложнения художественных задач, при решении которых приемы декламации выполняют различные функции от усиления драматургического эффекта до создания семантически значимого контекста.

**Ключевые слова:** опера, декламация, интерпретация, художественный стиль, оперное дирижирование.

В рамках аутентичного движения одной из самых сложных исполнительских задач является воспроизведение звукового колорита искусства Античности. Значение синкретичного характера искусства древности, представляющего собой единство языка, стиха, ритма, мелоса и танца и определяющего особенности звучания, подчеркивал Ю.Н. Холопов [3]. Он выделял роль ритмической организации в древнеримской и, особенно, в древнегреческой музыке, обусловленной традициями происхождения. Античная музыка существовала, прежде всего, в виде песен-стихов, декламируемых на

простой повторяющийся мотив эпических сказаний певца-аэда. Особенности интонационного строя определялись принципами декламации античных стихов, в соответствии с которыми длительности и акценты определялись структурой поэтического текста. Особый характер ритмодекламации античной поэзии привлек внимание М.Ф. Гнесина в начале XX в., который провозгласил её эталоном театральной декламации, а приемы освоения были включены в художественную практику театра В.Э. Мейерхольда [1]. Тем не менее, традиционный звуковой колорит античной культуры оказался почти полностью утрачен в искусстве Западной Европы, в котором принципы декламации уступили место законам музыкального интонирования.

Примеры использования отдельных приемов ритмодекламации для воссоздания звукового колорита античной культуры были обнаружены нами в операх, поставленных под руководством австрийского дирижера, исследователя музыки ранних эпох, создателя ансамбля старинной музыки *Concentus Musicus Wien* Н. Арнонкура. В ряду обширного репертуара его творческой деятельности примеры исполнения опер на античные сюжеты занимают особое место. Значимым вкладом в аутентичное движение стали совместные работы с режиссером Ж.-П. Поннелем в 1975–77 гг. постановки трех сохранившихся до наших дней опер К. Монтеверди: «Орфей», «Возвращение Улисса на Родину», «Коронация Поппеи». В течение долгой творческой деятельности Н. Арнонкур был исполнен все оперы В. Моцарта, среди которых античные, а также мифологические сюжеты использованы в следующих: «Аполлон и Гиацинт», «Идоменей», «Луций Сулла», «Милосердие Тита», «Митридат царь Понтийский». К некоторым из них он возвращался неоднократно, неизменно совершенствуя художественную концепцию интерпретации. В операх К. Монтеверди и В. Моцарта на античные сюжеты, поставленных под руководством Н. Арнонкура в период с последней четверти XX в. и до настоящего времени, была

обнаружена значительная динамика творческого стиля, проявившаяся в использовании приемов декламации.

Сложность воспроизведения звукового колорита, характерного для античной культуры, обусловлена тем, что и В. Моцарт, и К. Монтеверди, а также другие композиторы, писавшие оперы на древнегреческие сюжеты, использовали при этом классические западноевропейские принципы композиторского письма. В постановках опер К. Монтеверди Н. Арнонкур, придерживаясь в целом привычного европейскому слушателю канона вокального интонирования в традициях *bell canto*, впервые испытывает потребность в обращении к приемам декламации, как средству усиления драматургической выразительности сценического образа.

В то время как партии всех персонажей «Орфея» К. Монтеверди в постановке Н. Арнонкура выдержаны в классическом вокальном интонационном строе, отдельные номера главного героя обнаруживают свободное обращение с классическим канонem. В кульминационные моменты оперного действия, когда Орфей взывает к непоколебимому Харону с мольбой перевезти его в царство мертвых, а затем навсегда теряет возвращенную ему Эвридику, интонационный рисунок партии героя теряет вокальную ровность и приближается к звучанию выразительно декламирующего речевого голоса. Использование данного приема находит художественное оправдание с позиции ведущей роли ритмодекламации, характеризующей звуковой образ традиций распевного чтения древнегреческих аэдов, и способствует усилению драматургического эффекта кульминации действия.

Введение отдельных элементов декламации для создания сценического образа было отмечено в двух постановках Н. Арнонкур оперы В. Моцарта «Милосердие Тита» в 1994 и 2003 гг. В первой постановке единственным примером использования краски речевого голоса является крик Тита в кульминационный момент осознания заговора против императора. В постановке этой же

оперы на Зальцбургском фестивале в 2003 г. в совместной работе с режиссером М. Кушеем Н. Арнонкур проявляет значительную свободу в использовании декламационных эффектов.

Обобщая способ вокального интонирования, доминирующего в постановке, следует выделить нарушение вокального идеала *bell canto* и расширение спектра эстетических свойств звучания. В вокальной партии Виттели нивелирование стремления к красоте и ровности звуковедения отражает противоречивые чувства, переживаемые героиней со всей силой ее страстной натуры. Её партия приобретает большую драматическую выразительность посредством значительного расширения красок вокального голоса, включающего подчеркивание ритмической структуры, использования речевых интонаций, отсутствия стремления к вокальной закругленности фразы.

Еще более свободно Н. Арнонкур вводит декламационные эффекты в партию Тита. Помимо выразительных приемов, используемых для создания образа Виттели, в партии главного персонажа появляются «заниженные» интонации, особенно заметные в ансамблевых номерах, которые передают мнительность его натуры и слабость характера. Трактовка Н. Арнонкуром идеи толерантности в данном сюжете граничит с сомнениями в значимости её духовно-нравственных оснований. Введенные эффекты, придающие вокальной интонации выразительность красок речевого голоса, служат художественным средством создания сценического образа и косвенно придают опере в целом оттенок колорита изображаемой культуры Древнего Рима.

Наибольший исследовательский интерес введение приемов декламации в оперном жанре вызвала постановка оперы В. Моцарта «Идомей царь Критский» 2009 г. Это единственная работа Н. Арнонкура, где он выступил в роли дирижера и режиссера одновременно. Кроме уже использованных в других операх и названных выше декламационных эффектов, передающих колорит

античности, особого внимания заслуживает сцена верховного жреца, провозглашающего непоколебимую волю богов. Данный фрагмент звучит вполне традиционно с точки зрения классического вокала, характеризуемого ровностью голосоведения, в постановках этой же оперы под руководством К. Бема (1956), Д. Хардинга (2005) и др.

В постановке Н. Арнонкура музыка этой сцены неожиданно обнаруживает изломанные интонации, диссонирующие интервалы, передающие резкость безапелляционных реплик священнослужителя, категорично требующего выполнения воли богов принесения в жертву сына самого Идоменея. Звучание данного фрагмента отличается не только сходство с выразительным речитативом. В нём можно услышать близость музыкальной технике XX в., получившей название *Sprechgesang*, созданной А. Шёнбергом, композитором нововенской школы, используемой для передачи мрачных, негативных образов, крайне депрессивных состояний человеческой психики посредством интонаций, воспроизводящих весь спектр звуковой палитры человеческого голоса: криков, возгласов, стонов и т.п.

Ряд исследователей [2] называют прообразом вокальной техники А. Шёнберга приемы ритмодекламации, зародившиеся в античный период развития музыкального искусства, что позволяет ассоциировать звуковой образ с элементами древнегреческой культуры. Данный прием использован Н. Арнонкурсом для создания характеристики представителя древней культуры античной архаики, периода расцвета политеистического религиозного сознания, требующего жертв во имя всемогущих богов и вселяющего состояние страха перед силой природных стихий. Верховному жрецу и его приверженцам в опере противопоставлены персонажи молодого поколения, среди которых Идамант, Илиа, утверждающие право человека на свободу мысли и чувства. Введение декламационных эффектов, посредством создания ассоциации с античным миром, способствует усилению интонационного контраста между группами персонажей,

необходимого для создания художественной концепции интерпретации сюжета. Таким образом, приемы декламации используются для создания семантически значимого образного содержания, что отражает значительное усложнение художественных задач, решаемых Н. Арнонкурсом посредством введения данного эффекта.

Анализ примеров опер К. Монтеверди и В. Моцарта на античные сюжеты, исполненных под руководством Н. Арнонкура в различные периоды его творческой деятельности с интервалами между постановками от нескольких лет до десятилетий позволил выявить динамику художественных задач, решаемых посредством введения декламационных приемов в партии оперных персонажей. Использование элементов декламации способствовало во всех случаях воссозданию оттенка колорита античной культуры, в которой зародился прием распевного чтения древнегреческой поэзии аэдами, и послужил прообразом современной вокальной техники ритмодекламации и речевого пения нововенской школы *Sprechgesang*. Сравнение художественных задач, поставленных дирижером, позволило выявить их усложнение от использования декламационных эффектов для усиления драматургической выразительности кульминации действия, до создания сценического образа и семантически значимого образного содержания, отражающего концепцию интерпретации оперного сюжета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова, М.В. Сценические композиции М. Ф. Гнесина: от «музыки слова» – к музыкальной интонации: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Архипова Маргарита Валерьевна. – Москва, 2006. – 214 с.
2. Ментюков, А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа / А.П. Ментюков. – М.: Музыка, 1986. – 87 с., нот.

3. Холопов, Ю.Н. Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции / Ю.Н. Холопов // Музыка устной традиции: Мат-лы междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 16–22.

**УДК 75.041.5**

**М.П. ФАЙЗУЛАЕВА,**

*кандидат искусствоведения, профессор*

*Казанский государственный институт культуры*

**Г.И. АХТЯМОВА,**

*студент*

*Казанский государственный институт культуры*

### **ОБРАЗ БЛИЗКИЙ И ПРЕКРАСНЫЙ**

**Аннотация.** В статье рассматривается отражение исторического образа Сююмбике в живописи и в музыке. Анализируется осмысление образа царицы в работах художников Татарстана Баки Урманче, Шамиля Шайдуллина, Чингиза Ахмарова, Рустема Шамсутова, Ильдара Зарипова, а также в музыкальном искусстве Бату Мулюкова, Шамиля Тимербулатова, Резеды Ахияровой и в творчестве молодых авторов.

**Ключевые слова:** Сююмбике, исторический образ Сююмбике, художник, композитор, живопись, графика, музыка, национальное искусство, опера, симфоническая картина.

Для татарской культуры национальным поэтическим символом является образ царицы Сююмбике. Она служит образцом духовно-нравственной силы и обаяния. Фигура Сююмбике является известной, узнаваемой и притягательной для художественного воплощения. Начиная с эпохи средневековья, к ней обращались представители самых разных видов искусств. К примеру, существует целый ряд текстов о